

Szín – játék – költészet

Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére

Szerkesztette

•

Czibula Katalin

Demeter Júlia

Pintér Márta Zsuzsanna

Partium Kiadó – Protea Egyesület – *reciti*

Budapest • Nagyvárad
2013

A kötet megjelenését az OTKA 83599. számú programja,
a Partiumi Keresztény Egyetem és
a Lectio Kulturális Egyesület támogatta.

A borító a *Kilianus* (Kolozsvár, 1767) című színlap felhasználásával készült
Győri Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, Győr, G. XXIII. 2. 11. 58.

Fotó: Medgyesy S. Norbert

Szerkesztette:

Czibula Katalin, Demeter Júlia, Pintér Márta Zsuzsanna



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább!* 2.5
Magyarország Licenc (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

Köteteink a *reciti* honlapjáról letölthetők. Éljen jogaival!

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

OMAGIU. Kilián István

Szín – játék – költészet: tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István
tiszteletére / szerkesztette: Czibula Katalin, Demeter Júlia, Pintér Márta
Zsuzsanna. - Oradea: Partium; Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2013
ISBN 978-606-8156-45-3; ISBN 978-963-7341-95-3

I. Czibula, Katalin (ed.)

II. Demeter, Júlia (ed.)

III. Pintér, Márta Zsuzsanna (ed.)

008

ISBN 978-606-8156-45-3

ISBN 978-963-7341-95-3

Kiadja a Partium Kiadó, a Protea Kulturális Egyesület és a *reciti*,
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
tartalomszolgáltató portálja ► <http://www.reciti.hu>

Borítóterv: Bánffi-Benedek Andrea

Tördelte: Hegedüs Béla

JEAN-MARIE VALENTIN

*Onze thèses sur les acteurs du théâtre des jésuites
de la première modernité*

1. Trois remarques préalables: les jésuites dont il sera question ici ne sont pas ceux du temps de la « légende noire » (Friedrich Schiller, Eugène Sue) qui ont fortement participé au mouvement du catholicisme restauré, dirigé pour une large part contre les idées de 1789 et les Lumières en général. Il s'agira ici du mouvement de revitalisation du catholicisme qui commence en 1540 avec la fondation de la Compagnie de Jésus par Ignace de Loyola et s'épanouit avec le Concile de Trente (1545–1563). Jusque, au moins, les Traités de Westphalie (1648), les jésuites sont au centre d'un étonnant mouvement spirituel, culturel et artistique dominant dont on peut dire qu'il incarne bien le baroque d'inspiration romaine.

Le second point sur lequel je voudrais attirer l'attention est que je ne suis ni jésuite – masqué, défroqué – ni élève des « bons pères ». Mon exposé est strictement universitaire.

Mon point de vue est alors, troisièmement, celui du spécialiste d'histoire culturelle qui s'efforce d'éclairer certains pans de la vie des lettres, du théâtre, des mentalités au seuil de l'époque moderne que l'on pourrait dire aussi, par extension, d'Ancien Régime. Quant aux espaces couverts, ils correspondent à l'ancienne Europe catholique latine, mais aussi slave (la Pologne), hongroise (en partie) et allemande (en gros: les axes rhénan et danubien).

2. En vue de son action sur les hommes des 16^e et 17^e siècles, la Compagnie de Jésus se dote d'outils intellectuels et esthétiques en rupture avec le pur système scolastique hérité du Moyen Âge. La base en est fournie par les lettres antiques, essentiellement latines. La technique du discours, capitale pour cet âge de l'oralité, a sa source dans la rhétorique, celle venue d'Aristote par Cicéron et Quintilien. La base philosophique est de même aristotélicienne et les références théologiques empruntées à saint Thomas d'Aquin. En d'autres termes, le cadre que s'est choisi cet ordre nouveau, est celui d'un humanisme complètement christianisé qui lie une action dans le monde, justifiée par la théologie d'une nature humaine non entièrement corrompue (à la différence des postulats luthériens de départ), et l'action en vue du salut pour l'obtention duquel l'Église joue un rôle médiateur nécessaire et posé comme irremplaçable.

3. L'activité pédagogique ne fut pas exclusive, l'ordre étant missionnaire. Elle fut pourtant rapidement mise en place, à la demande des princes ou des prélats (ce sont parfois les mêmes personnes dans le Saint Empire où fleurissent les principautés ecclésiastiques). À la suite des essais encore timides des humanistes et des pasteurs luthériens, les jésuites vont faire du Collège, cette invention capitale de l'Occident moderne, le lieu où se

rencontreront l'enseignement des lettres comme voie d'accès à la culture, le latin comme langue porteuse privilégiée d'un héritage qui revit dans le christianisme romain, l'art du discours orné et mesuré à l'antique. Rhétorique, poésie, pédagogie et scène s'unissent au profit postulé de ceux qui jouent et de ceux qui regardent-écoutent.

4. Majoritairement, le spectacle des collèges est interne à l'institution qui le produit et le porte. C'est dans les classes que les maîtres et, à leur imitation, les élèves rédigent, apprennent et déclament poèmes, scènes, courtes pièces tout comme, dans les circonstances festives les plus variées, ils s'adonnent à la confection d'emblèmes, d'énigmes, de rebus, d'affiches... Le théâtre n'est pas séparable alors d'un travail préalable d'écriture et d'apprentissage qui fait intervenir l'individu et le groupe. On y insiste beaucoup sur la formation de la troupe (*grex*). Ce lieu est celui aussi où la pratique de l'art dramatique se fait sans la présence du public et, la précision n'est peut-être sans intérêt, de tout décor – «*sine scenico apparatu*». De ce point de vue, on peut voir là une forme voisine de celle que Brecht a imaginée pour, non son «théâtre didactique» (*Lehrtheater*) au sens général de terme, mais ses «pièces didactiques» (*Lehrstücke*). Dans ce contexte, la pratique du jeu a bien une portée individuelle, de nature spirituelle, d'orientation sociale immanente et religieuse. Le substrat est celui de la méditation ignatienne dans les *Exercices spirituels* sur les lieux de la présence du Christ en ce monde et sur les fins dernières (mort, paradis, enfer, jugement). Le théâtre intérieur ainsi constitué a pour but d'orienter sa vie vers les objectifs qui font de la vie une «bonne vie» en vue du Salut. D'où le caractère volontiers allégorique des enjeux dramatisés, le traitement démonstratif des «cas» représentés, l'appel au sens par la visualisation, la musique et parfois le chant. L'ascétisme intellectuel qui domine dans ces «performances» fondées sur l'analyse de situations humaines ramenées à des archétypes prédonnés est ainsi tempéré par une technique extérieure d'ordre sensuel, de «persuasion douce».

5. Toutefois, le théâtre des jésuites, notamment en Europe du centre, a pris des formes beaucoup plus massives et ostentatoires. On sort alors de l'école et, *a fortiori*, des salles de classes. Si le mode de production des textes demeure le même, le rapport au public change du tout au tout. La scène devient alors un outil missionnaire qui a pour destinataire le public le plus large possible, celui de la cité rassemblée. Si l'individu ne disparaît pas, il est absorbé dans un projet général qui transparait bien là où, par exemple, se multiplient les sujets historiques ou d'histoire religieuse. Il en va de même lorsqu'est soulevée la question du caractère chrétien des royaumes (de Constantin au Saint Empire en passant par les rois convertisseurs, saint Étienne/Istvan pour la Hongrie, entre autres). Ici, il s'agit moins de cheminement intérieur que d'adhésion commune à un projet de cité christianisée ou à (re)christianiser plus profondément et selon l'orthodoxie tridentine.

6. La question du jeu va pour toutes ces raisons faire apparaître des strates diverses, bien caractéristiques de la charnière historique des 16^e et 17^e siècles. Puisque nous nous trouvons en dehors du champ des acteurs professionnels pour l'essentiel repoussés aux marges dans les pays catholiques (la France et l'Espagne sont à part, chacune à sa façon), les acteurs sont des enfants, pour les grands spectacles, des adolescents ou de jeunes adultes.

Le jeu sur la scène soulève de ce fait un problème doublement délicat en ce que s'y trouvent impliquées les questions de passage à l'âge adulte et celle d'une formation

spirituelle donnée par l'autorité éducative comme modèle unique, insurpassable. Justifier la pratique théâtrale dans le cadre de la formation (mémoire, récitation, maintien du corps, expression des passions et de leur maîtrise) ne soulève naturellement pas d'objections majeures. En revanche, d'autres problèmes se posent, redoutables par les contradictions qu'ils font apparaître au regard d'un projet malgré tout d'essence religieuse.

7. De manière générale, le fait de dire le texte d'un autre relève du statut traditionnel de l'acteur. Mais ici vient se greffer sur cette donnée de base le fait que le texte obéit ici à des impératifs totalement extrinsèques. Il véhicule en effet une Vérité qui se veut exclusive de toute autre. Cette situation d'hétéronomie reposant sur une *doxa* à prétention universelle entre en conflit avec l'expression des sentiments et des passions. Or, tout spectacle qui cherche à influencer sur des réactions du public ne peut faire l'impasse sur ces sentiments et passions, voire sur leur traitement paroxystique – ainsi dans le cas des personnages combattifs comme certains martyrs ou, de manière plus sensible encore, les tyrans (NB. Ce qu'a bien vu Walter Benjamin dans son livre sur le «Trauerspiel» baroque). L'écriture dite «baroque» s'en tire par le recours au système des «affects». Mais dès que s'impose au 18^e siècle la psychologie comme modalité reine de l'évolution intérieure, l'insuffisance d'un tel théâtre apparaît au grand jour.

8. L'adhésion à un type de rôle, lui-même inscrit dans un complexe très structurant de type antagoniste (le bon/le scélérat, le traître/le fidèle, le bon souverain/le tyran etc...) rend aiguë la question de l'identification. Or, l'identité est au cœur de ce théâtre. Se trouver soi-même en Christ, comme le veulent les *Exercices* d'Ignace de Loyola, c'est découvrir la voie qui fait de chacun un «chrétien» : l'identité s'accomplit «in Christo». On comprend dès lors que le sujet de référence, plus occulte qu'explicite, soit ainsi, pour ce qui est de l'acteur, celui du «comédien converti», l'histriion païen invité à moquer devant l'empereur les gestes et les mots des tenants de la nouvelle religion apparue dans l'Empire romain. Son art atteint à cette occasion comme on sait, un tel degré de perfection qu'il est touché par la grâce et se convertit. On a reconnu là le schéma, bien connu du théâtre français, du *Saint Genest* (1646) de Jean Rotrou. Sa condamnation au martyre a beau marquer sa défaite momentanée, elle n'en signifie pas moins la proclamation de la supériorité radicale de l'art chrétien sur l'art antique, de l'*actor* sur l'*histrio* en même temps qu'elle rappelle la plus haute des exigences qui puissent être fixées à ce même théâtre chrétien. On rapporte d'ailleurs, dans certaines chroniques allemandes, que la représentation de spectacles particulièrement impressionnants (ceux des martyres encore ou des visions de la géhenne) ont poussé certains spectateurs à un changement de vie allant parfois jusqu'à l'entrée dans un ordre religieux: l'édification se mue alors en «conversion», au sens ecclésiastique du terme.

9. Tout cela, qui peut être sujet à caution, relève du cas-limite et ne résout pas la question de l'identification éventuelle aux principes négatifs par expérience plus attirants. Brechtienne sur ce point, la technique du commentaire distanciant – à travers les prologues, les épilogues, les chœurs – apporte une réponse partielle à une telle interrogation. L'extradramatique restitue alors le sens voulu par l'auteur – pour autant, l'interrogation sur l'intériorité demeure indécidable. C'est d'ailleurs pour cette raison – l'ignorance qui touche à l'effet psychique et moral que peut exercer le personnage sur l'acteur – que l'opposition à la pratique théâtrale des collègues jésuites (et autres, dans

leur sillage) s'est installée et maintenue, au sein même du catholicisme, de façon tenace et durable (on pense à Bossuet et à ses *Maximes sur la Comédie*).

10. Cela dit, du point de vue du public qui écoute et voit, le problème n'a, en aucune façon, la même ambiguïté, dès lors que l'*actio* scénique, le jeu de l'acteur exprime à leur usage les structures antagonistes signifiantes propres à des personnages contrastés. À ce propos, l'héritage de Quintilien dans l'enseignement rhétorique, celui de l'*Institutio oratoria* conçue d'ailleurs comme un manuel, a été décisif. Il a servi à codifier la pratique du jeu. En 1727, sous le poids sans doute de la rivalité avec les comédiens professionnels, le jésuite bavarois Franz Lang publie un bref ouvrage – *Dissertatio de actione scenica* –, qui se propose de stabiliser cette codification, conçue comme propre au théâtre de la Compagnie. L'apport technique, avec sa recherche d'efficacité, est bien réel. Mais on ne peut nier le fait qu'il y a aussi le désir de canaliser les moyens d'expression, comme s'il s'agissait de protéger l'acteur contre une possible action négative sur sa propre personne du personnage qu'il interprète.

11. On le sait (ou on le devine): la femme était exclue du monde de la scène. Mais elle ne l'était ni du public (quoique, de façon isolée, il y ait eu des représentations spécifiquement réservées au public féminin), ni de la liste des personnages. L'antique méfiance de l'Église, théorisée essentiellement par la patristique, était bien présente. On le vit particulièrement en Espagne où la séparation entre types d'acteurs et sujets n'était pas aussi tranchée qu'ailleurs, de sorte que des acteurs, ailleurs qualifiés de «mercenaires», pouvaient s'exhiber dans des «comédies de saints». Il reste que la critique à laquelle ils étaient malgré tout exposés autorise à mettre l'accent sur le regard porté par les autres sur les actrices que leur présence sur scène fait passer à un espace public vite associé à celui de la prostitution, un regard où s'imbriquent inextricablement séduction et rejet.

Le choix des jésuites se portera alors logiquement sur l'exécution par des garçons des rôles féminins, rôles dont on avait besoin pour les sujets religieux (les allégories des vertus, la Vierge, les saintes), historiques (les reines-modèles) ou légendaires. Un exemple élatant en fut donné à Rome même au cœur du réseau plurinational des collèges, le *Collegio Romano*, quand, au tout début du 17^e siècle, on y joua le *Crispus* (1601) de l'Italien Bernardino Stefonio, une inversion christianisée de l'histoire de Phèdre/Thésée/Hippolyte, la triade Fausta/Constantin/Crispus venant se substituer à la configuration euripidienne d'origine.

Quelles hypothèses avancer? On peut s'étonner de l'accoutrement féminin et des attitudes de même nature imposés à des adolescents. Parler d'indétermination, de jeu avec l'ambiguïté, de déguisement voire de métamorphose aide à cerner le problème, dans le cadre par exemple d'une esthétique baroque susceptible de s'émanciper du religieux (voir les premières comédies de Corneille). Mais n'est-ce pas neutraliser le problème? Le retour à ce même religieux, pour être possible (et il devait l'être), supposait une opération mentale complexe dont rien évidemment ne garantit la réalisation effective.

La distance dans le temps, les évolutions, y compris conceptuelles, l'identité, par exemple, dans d'autres significations avec les successives compréhensions du psychisme, dans la manière d'aborder ces questions, empêchent d'aller plus avant dans le rapprochement avec des problématiques qui commencent à se formuler surtout à partir du dernier quart du 18^e siècle. Pourtant, la fascination exercée par ce continent englouti subsiste. La recherche simultanée du didactisme et de l'effet sur le public, l'alliance de l'enseignement

et du plaisir, du religieux et de l'intramondain ont transformé, dans l'esprit des initiateurs de ce théâtre, l'acteur des scènes des collèges, autant en une cible du jeu qu'en un médiateur privilégié d'un projet.

Tizenegy tézis a korai modernitás időszakának jezsuita színházáról

1. Az 1540-től a vesztfáliai békéig (1648) terjedő időszakban a katolicizmus újjászervezésének spirituális, esztétikai főszereplői a jezsuiták. Az e korszakra vonatkozó, alábbi tézisek szempontja szigorúan tudományos, kultúratörténeti; a megállapítások nagyrészt érvényesek mindenütt, ahol a régi Európa katolicizmusa és latinitása érvényesült, így a szláv (lengyel), részben a magyar, továbbá a német (a Rajna- és Dunamenti) területekre.

2. Jellemző a középkori skolasztikus rendszerrel való szakítás. Alapvető forrásként megmaradt Aquinói Szent Tamás, de megjelent Arisztotelész, Quintilianus, Cicero.

3. A jezsuiták pedagógiai munkásságában nevelés, oktatás, retorika, poétika, színpad tökéletes egységet alkotott, de nem csak tanítással–neveléssel foglalkoztak: ugyanilyen fontos volt kiterjedt misszionárius tevékenységük.

4. A színi előadások színhelye az iskola volt, didaktikus színjátékokat adtak elő: általános emberi szituációkról, az ember és Krisztus helyéről e világban és más dimenziókban. Ezek megértését segítették az allegorikus ábrázolások. A színház feladata volt az élményszerű tanítás.

5. Főleg Közép-Európára jellemző, hogy a jezsuita előadások kiléptek az iskola épületéből. A cél: minél szélesebb közönség elérése. A tridenti rekatolizációs szellem jegyében ezért szívesen ábrázoltak pl. térítő királyokat (így a magyar Szent Istvánt).

6. Az 5. pont céljai érdekében a kor és a társadalom számos rétegét jelenítették meg a drámákban.

7. A 18. században fellépő lélektani újdonságok előtt a jezsuita drámák az egyetemes igazság kifejezését, felmutatását tartották szem előtt: ennek érdekében szükség volt az emberi érzelmek, szenvedélyek és következményeik olyan bemutatására, melyben a nézőtérén ülő magára ismerhet – tehát a drámai eszköztárnak is része a *doxa*.

8. Az identifikáció a színház központi kérdése: a jezsuiták válasza a Krisztusban kiteljesedő identitás. Vagyis a kereszténység felszólítása: találjuk meg magunkat Jézusban.

9. Ugyanakkor a jezsuita színjátéknak van egy brechtinek is nevezhető vonulata: a brechtihez hasonló elidegenítés, eltávolítás érvényesült a darabok prologusában, epilógusában és kórusaiban.

10. Döntő jelentőségű Quintilianus retorikai öröksége: az *Institutio oratoriat* gyakorlatilag kézikönyvként használták.

11. Mint tudjuk, csak fiúk jártak az iskolákba, a nézőtérén azonban ott ültek a nők is. (Néha kizárólag női közönségnek játszottak egyes jezsuita iskolák.) Az egyház nőkkel szembeni eredendő, ősi bizalmatlansága leginkább Spanyolországban érvényesült. A drámák cselekményében azonban szükség volt nőkre: a kegyes tárgyúakban Máriára, szentekre, a történelmi darabokban királynőkre, stb. Ezért logikus döntést hoztak a jezsuiták, amikor e női szerepeket fiútanulókkal játszották.

Összefoglalva: a 18. század fordulata előtt a jezsuita színjátszás a tanítás és gyönyörködtetés, didakszis és szórakoztatás, vallásos és világi funkciók között sajátos mediátor-ként működött.